GRAHAM SWIFT: POSTMODERNISM ŞI NARAŢIUNI ALTERNATIVE

ÎN PEISAJUL LITERELOR contemporane britanice. Graham Swift este un scriitor care îmbină aşa-numita „rnetafictiune istoriografică"[1] cu proiectul modernist al realităţii subiective redate prin tluxul conştiinţei şi multiperspectivismul ce rezultă din orchestrarea mai multor voci auctoriale, din al căror buchet de versiuni, ce se completează reciproc, ia formă povestea totală, aşa cum izbuteşte s-o reconstituie, la sfîrşitul lecturii, cititorul.

în ceea ce priveşte afinităţile literare, s-a spus despre Graham Swift că îl continuă pe Thomas Hardy în descrierile ţinutului mlăştinos din East Anglia în *Pămîntul apelor (Waterland)* din 1983 -roman cunoscut deja cititorilor români prin ediţia apărută la Editura Univers în 1997 -. că rescrie romanul modernist al fluxului conştiinţei, aşa cum l-au practicat Virginia Woolf şi James Joyce, prin specularea monologului interior din perspectiva confesiunilor mai multor personaje-naratori şi prin abolirea cronologiei obiective, tradiţionale, în favoarea unei cronologii a memoriei subiective - în *Departe de lumea aceasta (Out of Thh World)* din 1988 şi mai ales *Ultima comandă (Last Orders)* din 1996 -, că se înscrie în tendinţa nostalgică a postmodernismului tîrziu, intertextual, care experimentează retrospectiv, cu formule artistice consacrate şi cu dialogul între men-talităţi trecute şi prezente, în maniera deja împămîntenită în romanul contemporan britanic prin opere ca *Logodnica locotenentului francez* de John Fowles (1964). *Posesiune* de AS. Byatt (1990), *Restauraţia* de Rose Tremain (1989) sau *Oscar şi Lucinda* de scriitorul australian Peter Carey (1988).

* Cf. Linda Hutcheon - *A Poetics of Postinoderiiism: History, Theory. Fiction,* New York & London: Routledge, 1988. Metaficţiunea istoriografică presupune reactualizarea unor epoci istorice trecute, în virtutea presupusei lor relevante pentru prezent, în scopul depăşirii fragmentarului postmodern şi al restabilirii unei ordini şi a unei coerente obţinute prin intermediul unei naraţiuni unificatoare care pleacă tocmai de la mimarea unor formule artistice canonice, stabile, cum ar fi, de exemplu, romanul victoriaa

243în acest din urmă sens, însă, ceea ce face Graham Swift nu este pur **şi** simplu un experiment nostalgic de dragul căutării unei posibile forme care l-ar ajuta să depăşească fragmentarul narativ postmodern; dimpotrivă, acesta este cultivat cu perseverenţă la toate nivelele, astfel încît, adesea, cititorului nu-i ajunge o singură lectură pentru a reconstitui o cronologie orientativă a evenimentelor. Dialogul cu trecutul ţine de încercarea de a construi un metadiscurs despre istorie, chiar o întreagă filosofic a istoriei, menită să găsească, prin pastişă stilistică şi aluzii intertextuale - v. *Hamlet* în *De-ci pururi (Ever After),* 1992 - sensul unui prezent absurd. Istoria îl fascinează pe autor pe de o parte ca sursă de poveşti - omul este doar, după cum se afirmă în *Pămîntul apelor,* „animalul-care-spune-poveşti" -, pe care personajele se pot baza pentru a-şi explica un trecut haotic şi un prezent derutant, pe de altă parte ca sursă de motive şi imagini pe care cititorii le recunosc şi cărora le pot ataşa cu uşurinţă un sens.

Dacă din recuzita victoriană Swift împrumută motive de roman foileton, cu rezonantă melodramatică, cum ar fi cel al copilului orfan, sau, mai ales, crescut fără de mamă, ceea ce îl privează de poveştile pe care şi-ar fi putut construi personalitatea, pe care le-ar fi putut internaliza ca fiind ale lui (cum se întîmplă cu Sophie în *Departe de lumea aceasta* sau cu Dick şi Tom în *Waterland),* mai există o mult mai recentă epocă istorică asupra căreia personajele romanelor lui Swift se întorc aproape fără excepţie, socotind-o, pe bună dreptate, parte din istoria lor personală: epoca celor două războaie mondiale, cu precădere al doilea, într-adevăr, războiul şi experienţa de soldat, chiar dacă sînt uneori privite ca un stagiu necesar, care pregăteşte pentru viaţă („Trebuie să treci prin armată ca s-ajungi să fii bărbat", cum spune Lenny despre Vince în *Ultima comandă),* constituie un punct de reper atît de important în virtutea rezonanţei cu apoca-liptismul postmodern (sau post-Auschwitz) pe care, de fapt, îl generează. Al doilea război mondial lasă în urma sa o lume ieşită pentru totdeauna din vrajă şi părăsită de Dumnezeu, în care viaţa e un exerciţiu greu, posibil numai cu preţul unui efort epuizant şi care depinde în mod esenţial de iluzia creată prin poveşti.

Preocuparea principală a romanelor lui Swift pare a fi neîncrederea oamenilor în posibilitatea de a fi fericiţi, generînd o atitudine de negare a fericirii personale, ca şi a fericirii celorlalţi, o stîngăcie a relaţiilor interumane ce ţine de o fatalitate imposibil de controlat, datorată în mare măsură sterilităţii afective a mediului familial, moştenită de copii de la părinţi, dintr-un inexplicabil fond genetic cu rezonanţe de păcat originar. Naraţiunea se compune, după cum spuneam, din confesiuni directe, Swift manifestînd o preferinţă

244

exclusivă pentru impresia de autentic şi de imediat pe care o conferă persoana întîi singular. Monologurile paralele se completează unul pe altul, spunînd aceeaşi poveste din perspective diferite, al căror prezent obsedant se aplică tuturor evenimentelor relatate, indiferent de distanţa care le desparte de momentul în care se petrece actul narativ. Confesiunile acestea, de o sensibilitate paroxistică, descriind sentimente şi reacţii complexe cu o fineţe a detaliului care pare a ajunge pînă la nivelul microscopic al terminaţiilor nervoase, dezvăluie nişte vieţi interioare tulburate în permanenţă de conştiinţa faptului că lucrurile ar fi putut fi şi altfel, că anumite fapte care au schimbat radical cursul evenimentelor ar fi putut să nu se petreacă. Oscilînd chinuitor între prezent şi trecut şi negăsindu-şi locul niciunde, personajele-naratori din romanele lui Swift trăiesc într-o lume care este departe de a se simţi în largul ei, care a renunţat la speranţă şi pentru care, ca în *Pămîntul apelor,* salvarea nu mai e posibilă

pentru că personajul distribuit în rolul Mîntuitorului nu este decît un biet retardat mintal, care nu se poate mîntui nici măcar pe sine.
în această lume, revelată cititorului prin confesiuni paralele ce par a i se adresa direct, dar care evoluează independent una faţă de alta. semnalînd o lipsă acută de comunicare, există cîteva teme care revin obsedant, cu mici variaţiuni care par a nu urmări decît să demonstreze declinul ireversibil al istoriei şi felul în care aceasta afectează tragic vieţile oamenilor. Fragmentarul obţinut prin multiperspectivism contrastează puternic cu forma romanescă (tradiţional extrem de solidă) preferată de Swift, care este cea de saga familială, cu elemente de bildungsroman, tratamentul său fiind însă în mod inevitabil subminat pe de o parte la nivelul textului, prin întreruperea repetată a firului narativ şi distorsionarea cronologiei, pe de altă parte la nivelul conţinutului care, în locul unei linii evolutive, pare a urma cu încăpăţînare una distructivă, involutivă. o demonstraţie fără greş a eşecului căreia îi e sortită orice acţiune umană.
în acest sens, imaginarul acvatic, prezent la Swift cu atîta insistenţă încît numai titlurile cîtorva dintre volumele sale o arată clar -volumul de povestiri *Lecţii de înot (Learning to Swim),* 1976, *Pămîntul apelor (Waterland),* 1983 şi antologia co-editată cu David Profumo *The Magic Wheel: An Anthology of Fishing in Literature (Roata magică: o antologie a pescuitului în literatură),* 1985 - continuă, pe de o parte, dimensiunea fluidă a fluxului conştiinţei din romanul modernist, cu mişcările sale de du-te-vino neîncetat, care face şi desface lucruri, evenimente, persoane, ca în *Valurile* Virginiei Woolf. Pe de altă parte, însă, Swift practică în acest mod o subtilă şi. insistentă critică la adresa declinului contemporan al Angliei, a
245goliciunii afective a unor oameni, a prezentului ce lîncezeşte pe laurii gloriei trecute, a imposibilităţii adaptării la o condiţie care nu mai este aceea a unei mari puteri, ci a unei ţări nostalgice după vremuri de mult apuse, descrisă fidel de un peisaj mlăştinos, cu terenuri mişcătoare, ca cel din *Pămîniul apelor,* în care veşnica ploaie tomnatică pune capăt oricărui impuls eroic, oricărei solemnităţi (a se vedea scena finală din *Ultima comandă),* pe care Sophie din *Departe de lumea aceasta,* întorcîndu-se după mulţi ani de viaţă la New York să-şi revadă tatăl, împreună cu cei doi fii ai ei, o descrie în termeni ca aceştia:
„Anglia e ca o bătrînică cocoşată, care a ieşit pe plajă, întorcînd spatele restului Europei, înmuindu-şi vîrfurile picioarelor în Oceanul Atlantic, cu fustele înfăşurate în jurul trupului scofîlcit. Stă jos, pentru că se cam clatină pe picioare. Cineva a aruncat spre ea o ghiulea de două tone numită Irlanda, iar ea se strîmbă, dezgustată
N-ai crede că a fost cîndva o împărătească mare, durdulie şi despotică. Şi n-ai crede că pînă şi acum. în 1982. o flotă întreagă de vapoare a ridicat ancora, plecînd la luptă, în numele bătrînicii acesteia, pentru o mînă de insuliţe şi mai mici, aflate de cealaltă parte a lumii."[2]
Acelaşi lucru se întîmplă, la nivel individual, cu personajele, şi poate că *Pămîntul apelor* (în mod interesant continuat de *Ultima comandă,* după cum vom vedea mai jos) este cel mai aproape de valoarea de alegorie, prin formula de saga familială, a declinului ce urmează inevitabil ascensiunii, într-adevăr. destinul glorios al familiei Atkinson se curbează spectaculos tocmai în momentul cînd se aşteaptă ca ea să atingă culmea gloriei, cînd Ernest Atkinson decide că familia lui va zămisli un Mîntuitor al lumii întregi. Acesta se dovedeşte însă a nu fi nici pe departe cel aşteptat, lucru firesc, de altfel, din moment ce calea zămislirii .lui n-a fost una mesianică, ci incestul, formă pervertită a dragostei, binele transformat în rău din exces de iubire; tot astfel, din gloria unui imperiu, se naşte declinul acestuia.
Asocierea permanentă a destinelor individuale cu (macro)istoria naţiunilor este legitimată prin actul povestirii care, în universul lui Graham Swift, ocupă locul central. După cum remarcă Stephen Greenblatt, reprezentant de marcă al neo-istorismului american, cultura postmodernă nu mai înregistrează o distincţie operantă între planul estetic şi cel real, lucru care conduce la o egalizare a valorii de adevăr a poveştilor adevărate (istorii, cu variantele lor concurente.
[2] Cf. Graham Swift - *Out ofThis World,* Penguin, 1988, p. 191.
reportaje mass-rnedia) cu poveştile scornite (istorisiri sau ficţiuni)[3]. Cu alte cuvinte, cum spune Joel Fineman, în aceeaşi cheie neo-istoristă, istoria şi anecdota sînt două variante alternative de ficţiune, anecdota determinînd chiar practica istoriografiei^. Dacă istoria este totuna cu ficţiunea, atunci nu există nici o diferenţă între reportajele de război şi povestirile romanţate despre acesta în ceea ce priveşte valoarea de adevăr, atîta timp cît, oricum, şi unele, şi celelalte sînt dependente de actul constructiv al povestirii. Povestirea depinzînd de un narator şi, aşadar, de un centru al conştiinţei, caracterul subiectiv al tuturor acestor povestiri - istorii sau istorisiri - este inevitabil şi, ca atare, istoria individuală, a subiectului receptor, constituie o parte esenţială a istoriei unei ţări. Pe de altă parte, în bună tradiţie modernistă (de la Bergson, prin Virginia Woolf). singura realitate care există este aceea pe care o percepe şinele receptor; deci, realitatea nu e formată din evenimentele exterioare, ci din reflecţia acestora în lumea interioară a conştiinţei personajelor-naratori.
Felul în care Graham Swift rescrie în cheie postmodernă fluxul conştiinţei, cu ecouri predilecte din Virginia Woolf. demonstrează observaţia Patriciei Waugh potrivit căreia postmodernismul n-ar trebui să fie privit ca o ruptură cu tradiţia, ci din perspectiva evoluţiei sale din modernism, sub semnul unui estetism moştenit din epoca romantică[5]. Sensibilitatea de tip romantic - implicînd predilecţia pentru moarte, pentru umorul macabru, obsesia destinului şi a păcatelor care trebuie ispăşite, sentimentul apocaliptic al sfîrşitului iminent şi al imposibilităţii cunoaşterii, dublat, în postmodernism, de înlocuirea tragică a esenţei prin simulacru (prezent în modernism în

roman, nu şi în poezie, care. cel puţin în teorie, refuza subiectivismul) - se transmite romanului postmodern prin monologul interior şi fluxul conştiinţei, preluate cu variaţiiini. Astfel, dacă în romanul modernist fluxul conştiinţei era o formă de cunoaştere, prin reflectarea unei realităţi în sensibilitatea sinelui receptor, în romanul postmodern - în care cunoaşterea nu mai e un demers legitim, într-o lume a simulacrelor, a suprafeţelor fără de esenţe, în care, practic, nu mai e nimic de cunoscut - el devine o formă de a construi iluzia, de a oferi

[3] Stephen Greenblatt - *Tovarăş a Poetics of Culture,* în Aram Veeser, *The New Historicisni.* New York: Routledge. 1989, pp. 6-7.

[4] Joel Fineman - *Tlie History of the Anecdote: Fiction and Fiction,* în H. A. Veeser, op. cit. p. 50.

[5] Patricia Waugh - *Practi'sing Postmodernism, Reading Modernism,* London: Edward Arnold, 1992, p. 3.

realităţi alternative sau, cel puţin, de a relativiza realitatea exterioară într-o multitudine de versiuni subiective din care, mai departe, cititorul poate obţine altceva, oricît de diferit de punctul de plecare; o formă, în ultimă instanţă, de a rezista multiplei disoluţii a lumii contemporane.

Un astfel de roman al realităţilor alternative, suprapuse peste simplitatea dezarmantă a singurului adevăr obiectiv, acela al morţii, afirmate pe parcursul celor aproape trei sute de pagini, este *Ultima comandă,* apărut în 1996 şi distins cu prestigiosul *Booker Prize.* Poate mai mult decît în cărţile precedente, Graham Swift manifestă aici o atitudine prin excelenţă duală prin tratamentul aplicat realităţii, într-adevăr, naraţiunea principală ocupă o singură zi, în care patru prieteni duc la îndeplinire ultima dorinţă a camaradului lor, Jack Dodds, măcelar londonez: aceea de a fi incinerat după moarte, iar cenuşa să-i fie împrăştiată în mare de pe cheiul de la Margate, staţiune maritimă unde obişnuia să meargă vara cu soţia sa Amy şi cu fiul lor Vince. Pe parcursul zilei cu pricina, călătoria este întreprinsă şi dorinţa adusă la îndeplinire, în afară de asta, nimic nu se întîmplă în timpul destinat acţiunii efective a romanului. Dar timpul prezent al povestirii este depăşit de o multitudine de alte prezenturi. într-adevăr, acesta este timpul gramatical dominant, parcă într-o încercare de a aboli succesiunile temporale, de a proclama simul-taneitatea tuturor epocilor istorice şi a tuturor vîrstelor omului, din moment ce toate pot fi contemplate pe aceeaşi hartă a memoriei, versiune în oglindă a celeilalte hărţi, geografice, pe care cei patru călători, Ray, Lenny, Vie şi Vince, împreună cu trista lor povară, o trasează în pelerinajul lor către ţărmul de est

Căci despre un pelerinaj este vorba, după cum o arată atît începutul său - la hanul care nu numai că se cheamă „Coach and Horses", invitaţie evidentă la drum şi, mai mult decît atît, un spaţiu al povestirii nu mai prejos decît „The Tabard" în *Povestiri din Ccmterbury* de Chaucer -, cît şi itinerarul care include vizitarea unor catedrale, între care cea din Canterbury se află la loc de cinste. , Ecourile chauceriene nu se opresc însă aici, căci călătoria aceasta -un serviciu funebru neobişnuit, prelungit pe parcursul unei cărţi întregi, pregătind o înmormîntare ce nu e o înmormîntare, o invitaţie la odihna veşnică, ci mai degrabă o abolire a odihnei, o proclamare a zbuciumului etern, a dizolvării în fluidul în perpetuă mişcare ca singur adevăr valabil, prin cenuşa împrăştiată în valurile mării -este mult mai mult decît o călătorie în spaţiu.

?

Dincolo de schematismul ritualic al procesiunii funebre în Mercedesul albastru, prilejul declanşează o serie de lungi şi întortocheate călătorii în trecutul celor patru personaje (investite, astfel, cu rangul de naratori), de complexe introspecţii ce ridică întrebări şi încearcă să dea răspunsuri şi care, mai presus de orice, spun povestea a patru vieţi ce se intersectează pe alocuri, repetînd unele detalii dintr-un alt unghi, într-o serie de monologuri paralele care se completează reciproc, fără însă a comunica vreo clipă Cuvintele pe care le schimbă personajele între ele pe parcursul călătoriei sînt remarce scurte, dialogul e minimal, taciturn, trista misiune a celor patru n-ar • permite altceva; cel mult, ele declanşează rememorări şi discuţii imaginare ce par a încerca să stabilească un alt nivel de comunicare, din moment ce aceasta a fost invalidată în planul realităţii exterioare.

Gestul proclamării unui mănunchi de realităţi construite, interioare, prin care Graham Swift sfidează funcţia mimetică a literaturii în cea mai fidelă manieră postmodernă, este contrabalansat de tradiţionalismul concepţiei despre personaje (menite, în complexitatea lor, să figureze ca oameni, şi nu ca simple roluri), care nu numai că sînt extrem de credibile şi de o sinceritate confesivă ce sfidează carnavalescul comportamental postmodern, dar îşi mai şi analizează cu chinuitoare minuţiozitate propria vulnerabilitate în faţa loviturilor sorţii, într-adevăr, intenţia lui Swift pare a fi schiţarea portretului unei umanităţi în derivă, al cărei unic adevăr incontestabil este tema principală a cărţii: moartea

Personajul principal, prezent în naraţiunea centrală numai sub formă de cenuşă (cu efectele cînd tragice, cînd comice ale acestui fapt), are, în mod semnificativ, profesia de măcelar, deşi aflăm despre el mai tîrziu că ar fi vrut, de fapt, să se facă doctor, proiect abandonat de dragul păstrării tradiţiei în familie. Pe de altă parte, prăvălia lui se află peste drum de cea a lui Vie Tucker, antreprenor de pompe funebre. Triada care se formează între cele două meserii reale şi cea dorită de Jack constituie sursa principală de simboluri pentru

întreaga carte. Carnea, vie sau moartă, situarea omului între viaţă, boală şi moarte sînt obsesii care sugerează inerţia la care aceasta este în mod fatal condamnată, încremenirea în trup.
Dihotomia viaţă-moarte, care se complică în triada viaţă-boală-moarte, joacă un rol central şi în organizarea spaţiului în universul narativ din *Ultima comandă.* Districtul Smithfield, „inima sîngerîndă a Londrei", după cum remarcă Ray, naratorul principal, Smithfield, cu imensul său centru comercial, paradisul măcelarilor, „nu era doar Smithfield, era Viaţă şi Moarte", între piaţa de carne, Spitalul St Bart. Old Bailey şi închisoarea Newgate, termenii triadei viaţă-boală-
moarte se transformă continuu unul în altul, dovedind faptul că, de fapt, între ei nu există prea mare diferenţă, că viaţa conţine în sine moartea şi nu există nici un mod de a depăşi iminenţa acestui fapt. Moartea face parte din viaţă, este chiar un lucru firesc, bun, un lucru pe seama căruia cei vii pot să trăiască, deoarece, aşa cum Jack Dodds îşi cîştigă traiul din moartea animalelor a căror carne o vinde, tot astfel Vie, antreprenorul de pompe funebre, trăieşte de pe urma celor care mor şi îşi consideră meseria „o afacere bună", mai mult decît atît. una onestă, care, spre deosebire de majoritatea celorlalte, nu funcţionează prin actul de „a cumpăra ieftin şi a vinde scump". Mai mult decît atît, moartea poate să nască viaţă: războiul (domeniu al morţii prin excelenţă) a pecetluit prietenia dintre Jack, Ray, Lenny şi Vie şi i-a acordat lui Vince o nouă identitate, ca fiu adoptiv al lui Jack şi al lui Amy, după moartea părinţilor săi într-un bombardament, la scurt timp după naşterea lui. Războiul este amintit chiar în timpul pelerinajului către Margate, cînd cei patru prieteni se opresc, la sugestia lui Vie, care a servit în Marină, la Monumentul Naval de la Chatham.
Viaţa care se naşte din moarte în contextul dramatic al războiului constituie cel mai adesea legătura care se creează în universul romanesc al lui Graham Swift între macro-istorie şi micro-istorie, sau destin individual. Pe de altă parte, însă, dacă războiul dă naştere la prietenii durabile, bariera dintre părinţi şi copii s-ar putea datora într-o mare măsură experienţei războiului, pe care aceştia din urmă n-au trăit-o.
în ciuda acestei convieţuiri dintre viaţă şi moarte în *Ultima comandă,* a conştiinţei lipsei de sens a existenţei, care nu-i părăseşte niciodată pe oameni, personajele romanului au mîndria lor neclintită. Fiecare ştie că există lucruri care trebuie făcute, care sînt de datoria sa. chiar dacă nu se vorbeşte niciodată despre ele, aşa cum sînt vizitele lui Amy, soţia lui Jack. în fiecare luni şi joi, la căminul unde se află fiica lor June, acum „un bebeluş de cincizeci de ani", pe care Amy o iubeşte în ciuda handicapului ei, dar de care Jack nu întreabă niciodată. Tot un subiect tabu este scurta aventură amoroasă dintre Amy şi Ray, de care Jack nu ştie, sau se preface că nu ştie. Tăcerea planează şi asupra relaţiilor ratate dintre părinţi şi copii sau dintre copiii ce plătesc pentru greşelile părinţilor - un adevărat laitmotiv în romanele lui Swift -, cum ar fi faptul că fiica lui Lenny, Sally, a devenit prostituată (lucru care nu s-ar fi întimplat, se sugerează în context, dacă Vince ar fi luat-o de nevastă).
Sterilitatea afectivă, încetarea comunicării între părinţi şi copii şi, mai ales, între tată şi fiică este pedeapsa cea mai frecventă pentru

greşelile din trecut Fiica este percepută, într-o mare măsură, ca un alter-ego al mamei (pierdute sau înstrăinate, într-o formă sau alta), deci, ca potenţial obiect al iubirii reprimate a tatălui ei, care, la limită, se poate transforma în incest, ca în *Pământul apelor,* în *Departe de lumea aceasta,* Harry şi fiica sa Sophie nu comunică, deşi din monologurile lor paralele cititorul desprinde o uluitoare armonie a vibraţiilor afective şi o nevoie extremă tocmai pentru această comunicare refuzată, pentru că subconştientul lui Sophie, de copil frustrat, crescut fără mamă, îl învinovăţeşte involuntar pe tată de moartea, într-un accident de avion, a acesteia din urmă. în *Ultima comandă,* Sue, fiica lui Ray, îşi părăseşte tatăl ca să plece să se mărite în Australia, aşa cum şi Carol, mama acesteia, îl va părăsi curînd pentru un alt bărbat (pedeapsa pe care soarta i-o rezervă lui Ray pentru relaţia cu Amy, pentru încercarea de a se substitui, la nivel simbolic, prietenului său de pe vremea războiului, Jack). Şi lui Vince îi este dat să plătească, prin fiica lui - „vîndută" afaceristului arab Husseiri - pentru vina nernărturisită de a o fi părăsit pe Sally.
în grupul celor patru prieteni ce duc la îndeplinire ultima dorinţă a lui Jack Dodds. Vince are un loc privilegiat, prin faptul că este cel mai tînăr şi, în plus, este urmaşul acestuia într-un anumit sens, rebelul Vince este mai aproape de funcţia de Mîntuitor. care. în *Pămîntul apelor,* îi era destinată, ironic, retardatului Dick, chiar dacă şi el plăteşte, prin fiica lui Kath. pentru greşelile sale. Asupra lui Vince planează, încă de la început, un semn - cu sugestii tragicomice - de ales al destinului, de care. după cum remarcă Lenny, se fac vinovaţi (dată fiind şi timpuria lor moarte) părinţii lui: iniţialele V.I.P. ale numelui său, Vincent Ian Pritchett. într-adevăr, chiar dacă Vince nu este nicidecum un erou absolut, chiar dacă îşi dispută cu Lenny postura de cel mai nefericit personaj al romanului, el joacă fără îndoială un rol foarte important în universul acestuia, fiind agentul de mişcare, de transformare, într-o lume care nu vrea să se schimbe, care nu vrea să accepte ruptura produsă de război între generaţii. La condiţia statică impusă de tradiţie, de necesitatea de a păstra numele firmei de măcelari ..Dodds and Son", Vince se revoltă, alegîndu-şi o meserie care se opune, prin natura ei dinamică, meseriei tatălui său. Pasiunea lui Vince pentru maşini izvorăşte din dorinţa de a se împotrivi stării pe loc. tradiţiei încremenite a unei familii pe care o descoperă ca nefiind a sa, din rezistenţa la inerţie şi dorinţa de progres, din refuzul unei identităţi de împrumut, din încercarea de a fi el însuşi, de a-şi face propriul loc. independent de al altora: „Dacă n-ai un loc pe care să-l poţi numi al tău, eşti la tine acasă într-o maşină"

251sO astfel de maşină, impresionantul Mercedes albastru, din care Vince nu e sigur că va reuşi să obţină un profit, vînzîndu-i-l lui Hussein, îl va purta pe Jack pe ultimul drum, pe parcursul căruia valoarea materială a Mercedesului - nu tocmai de neglijat - se transformă într-o valoare simbolică, într-adevăr, procesiunea funebră se metamorfozează într-un traseu iniţiatic, dincolo de care, prin rememorare şi introspecţie, prin această reevaluare tăcută a vieţii lor dinainte, declanşată de ruperea unei verigi importante cu trecutul prin moartea lui Jack, personajele îşi descoperă propria şansă de a merge mai departe, desprinzîndu-se de vechile greşeli, conştienţi fiind de faptul că, la fel ca Jack, nu sîntem cu toţii decît cenuşă. Acelaşi sens îl are gestul lui Amy, soţia defunctului, de a refuza să-l urmeze pe ultimul drum după cincizeci de ani de căsnicie şi chiar de a-şi lua rămas-bun de la June, mărturia vie a nefericirii ei trecute, pe care Jack o ignorase, aşa cum o ignorase şi pe ea în scrisoarea-testament ce nu-i era adresată: obligaţia, acum, de a o lua de la început, de a avea curajul să fie ea însăşi.
Meseriile personajelor sînt pline de sens, rezonînd cu structura universului swiftian, cu ale sale implicaţii de viaţă şi moarte. Există o dualitate ce se creează între Jack şi Lenny, primul măcelar şi al doilea zarzavagiu, ocupîndu-se aşadar de hrana necesară trupului viu al omului, pe de o parte, şi Vie, care se îngrijeşte de trup după moarte, pe de altă parte. Aceasta implică, însă, şi o ierarhie socială în interiorul acestui grup aparent atît de armonios, pe care Lenny o simte şi nu-i place, care, în viziunea lui, poartă o parte din vina eşecului relaţiei dintre Sally şi Vince.
Mai există însă şi o altă ierarhie, ce legitimează poziţia lui Ray -singurul dintre cei cinci prieteni care lucrează într-un birou, este, aşadar, investit cu autoritatea de a scrie - ca narator principal, într-adevăr, pe lîngă incursiunile în propriul trecut, în capitolele marcate cu numele lui, lui Ray îi revine dreptul la cuvînt în celelalte capitole, ce poartă nume de locuri, desenînd pe harta sudului Angliei itinerarul parcurs de Mercedesul albastru. El este investit cu funcţia de purtător de cuvînt al grupului către cititor, justificată, pe de o parte, de faptul că Ray este cel mai bun prieten al lui Jack, de pe vremea cînd au luptat împreună în Africa de Nord în timpul celui de-al doilea război mondial, pe de altă parte de rolul pe care îl joacă în grup, fiind chiar poreclit „Norocosul", pentru că le poartă tuturor noroc la pariurile la cursele de cai. El este, însă, şi un posibil alter-ego al lui Jack, prin relaţia cu Amy, iar această dublă calitate, de prieten şi de rival, ca. şi constrastul dintre superioritatea lui intelectuală şi inferioritatea fizică faţă de camarazii săi, dintre poziţia
sa privilegiată în roman şi eşecurile vieţii sale personale, îi conferă lui Ray o complexitate mai mare decît a celorlalte personaje, o autoritate - în viaţă - în lumea care, lipsită acum de Jack Dodds, mai gravitează un timp, în virtutea inerţiei, în jurul lui.
Capitolele-confesiune şi cele care reprezintă episoade ale pelerinajului alternează fiind conectate funcţional prin procedeul fluxului conştiinţei, într-adevăr, în bună tradiţie woolfiană, detaliile peisajului străbătut - Kent, o „grădină a Angliei" -. cu locurile prin care personajele au mai fost sau care le trezesc amintiri din trecut, stîrnind o serie întreagă de rememorări în capitolul următor (cum ar fi Monumentul de la Chatham pentru Vie) constituie corelativele obiective ale monologurilor, o geografie exterioară ce se reflectă într-una interioară, mult mai complexă, căci ea se compune nu numai dintr-o dimensiune spaţială, ci şi dintr-una temporală.
Pe lîngă personajele care iau parte la călătorie, mai există trei naratori secundari, care par să aibă rolul de a completa naraţiunea principală: Jack însuşi, Mandy, soţia lui Vince şi Amy. Unicul monolog al lui Jack, care figurează în carte chiar înainte de capitolul final, al aruncării cenuşii sale în mare, filosofează pe jumătate de pagină pe tema meseriei de măcelar ca supremă cunoaştere a artei de a nu irosi, dublată de conştiinţa clară a perisabilităţii tuturor bunurilor de pe această lume. Mandy, tot într-un singur monolog, dublează povestea ce s-a spus deja despre ea, a întîlnirii ei cu Vince. Conştientă de statutul ei de intrus, care tulbură oarecum unitatea grupului, Mandy se potriveşte cu Vince pentru că vine de pe drum, de departe, făcînd autostopul, şi e gata să ia, rebel, totul de la început, ca şi el, chiar dacă asta presupune anumite riscuri, chiar dacă riscurile acestea vor fi plătite mai tîrziu, prin fiica lor Kath.
Monologurile lui Amy, care ocupă cel mai important rol printre naratorii secundari, însoţesc mental călătoria celor patru prieteni de-a lungul comitatului Kent către Margate, chiar dacă ea, soţia celui defunct, refuză să vină cu ei. Calificînd întreaga expediţie drept o treabă de bărbaţi, drept cea din urmă escapadă a grupului ce se întîlnea pînă nu de mult la „Coach and Horses", Amy însoţeşte mental procesiunea de la început pînă la sfîrşit, prin rememorări şi mărturisiri ce dezvăluie, în cele din urmă, că această .căsnicie de cincizeci de ani a fost departe de a fi fericită. Asupra ei planează fără încetare tragedia lui June, şi ceea ce o întristează cel mai mult pe Amy e că aceasta nu i-a spus niciodată „mamă", n-a făcut niciodată efortul de a-şi depăşi condiţia în care, în final, din vina ei se află. Declaraţia finală de independenţă a lui Amy nu este o trădare a memoriei soţului mort, ci mai degrabă asumarea responsabilă a unui
253nou început, a ruperii din rutina zilelor de luni şi joi, un ritual care, de fapt, anticipează ritualul final al împrăştierii cenuşii lui Jack de către prietenii lui care tocmai au ajuns la Margate.
întreaga carte are conotaţii ritualice, susţinute de o simetrie spaţială care orchestrează simboluri vizuale ce îşi răspund unul altuia, se completează reciproc, în primul rînd prin cele două spaţii complementare care, la un anumit nivel, se suprapun: hanul şi catedrala, într-adevăr, pelerinajul începe în Coach. pe care Ray îl compară cu o catedrală, cu sticlele aranjate ca ţevile unei orgi deasupra barului. Conexiunea se restabileşte la nivel vizual în

Catedrala din Canterbury, articulînd o relaţie între mundan şi spiritual, care. de fapt, îşi găseşte ecouri în întreg romanul, alături de dihotomia viaţă-moarte. Depaite de orice blasfemie, această asociaţie are menirea de a proclama dimensiunea sacră a vieţii, a bucuriei de a trăi, a trăiniciei prieteniei dincolo de dezamăgirile individuale şi de moarte, în acest sens. titlul romanului - interpretabil în sens de testament, de dorinţă de pe urmă şi, în acelaşi timp, ironic, ca ultima comandă din pub, înainte de ora închiderii - deconstruieşte solemnitatea rigidă a morţii, transformînd-o într-un joc, într-un exerciţiu social, o întîlnire cu prietenii ce nu trebuie luată prea în serios, pentru că, oricum, ea nu-i decît un episod al vieţii.
MARIA-SABINA DRAGA